

**“C'È UN MODO FEMMINILE DI FARE LE COSE”.<sup>1</sup>**

**SU ALCUNE SCRITTRICI VISIONARIE DEL NOVECENTO ITALIANO**

*Silvia Zangrandi*

*Università IULM – Milano*

L'arte non riproduce il visibile,  
piuttosto rende visibili forze che non lo sono.

Paul Klee

La passeggiata che compiremo attraverso le opere di alcune scrittrici ha per scopo la presentazione di come la scrittura sia considerata una pratica di conoscenza: essa rinvia “a uno spazio mentale dove sono venute prendendo forma idee, immagini, figure, concetti, parole: la scrittura “intensifica il senso dell’io” ma nel contempo lancia “ponti” vero l’altro da sé, facilita la relazione con l’altro/a e con il mondo” (Chemello, 2004: 127). Le narratrici qui convocate sono piuttosto diverse tra loro, eppure condividono tematiche comuni; in questo contesto sarà la combinazione sonno-veglia a costituire il fulcro del discorso. Se è vero che gli scritti che interessanti in questa sede fanno capo a quella che, estensivamente, viene definita letteratura fantastica, è pur vero che il punto dal quale far partire le riflessioni sulla produzione fantastica – quello che Freud chiama *Unheimliche*, perturbante – si dimostra insufficiente a esaminare il fantastico al femminile: il fantastico delle donne sta “nello spazio dell’utopia, della libertà e del divenire” (Treder - Chiti, 2003: 6) e, aggiungerei io, della visionarietà. Ma prima di entrare nel vivo dell’analisi di alcuni scritti, è bene tentare di dare una definizione di visionarietà. Forse può essere utile partire dalla dichiarazione di Frida Kahlo che afferma di non aver mai dipinto sogni ma di aver dipinto la *sua* realtà. In altri termini, chi rientra nella categoria “visionaria” (uso il termine “categoria” in mancanza di un termine migliore) è in grado di andare oltre il reale e oltre il presente grazie alla capacità di seguire una visione interna e personale che è sì immaginaria, ma fortemente legata al reale. In psicopatologia si dice che questa capacità, in soggetti non malati, appartiene alla mente creativa che tutti noi possediamo e che si attiva nei sogni. La creatività attinge dalla coscienza arcaica presente in ognuno, abitata da mostri e ombre, si fa messaggera di una visione e la trasforma in arte. Proprio la capacità di trasformare gli incubi in espressioni artistiche si rivela quindi salvifica e segna il discrimine tra chi

---

<sup>1</sup> Così si espresse Gioconda Belli in una intervista di qualche anno fa (Belli, 2006: 406).

riesce ad attraversarli uscendone indenne, e chi invece resta avviluppato a essi, dando vita a patologie.

In questo studio propongo l'analisi della produzione di tre scrittrici visionarie che appartengono a tre diversi periodi del Novecento: la prima è Benedetta Cappa Marinetti (e ci troviamo negli anni trenta); la seconda è Lalla Romano (e di lei mi interessa l'esordio negli anni cinquanta); la terza è Ginevra Bompiani (e siamo alla fine del Novecento). Ma prima di occuparmi di queste tre scrittrici "over-sensitive", per dirla con Irving Layton<sup>2</sup>, credo che alcune riflessioni attorno all'opera di Anna Maria Ortese e di Elsa Morante possano aiutare a fare chiarezza attorno alla visionarietà. L'arcano, il mistero, la "seconda realtà", il sogno che travalica, sorpassa e trasfigura il reale, le visioni che si dilatano e superano la cruda realtà sono i territori su cui si muovono le due scrittrici. Per Cesare Garboli "Elsa sapeva leggere nella realtà coi sogni, le visioni, le ombre" (Garboli, 1995: 195); secondo Ortese il reale è percepibile solo tenendo conto delle "interferenze dell'inconscio". Per Morante e Ortese la scrittura è considerata una pratica di conoscenza di sé e del mondo ed è l'occasione per perlustrare il proprio itinerario interiore. La quotidianità si trasfigura in un mondo che supera il reale e le vicende oniriche alimentano i loro scritti ma non rappresentano un'uscita dalla realtà, semmai un approfondimento della stessa, un aspetto intrinseco alla realtà. Nei loro racconti mettono in campo il bene e il male, la menzogna e la verità, la finzione e la realtà. Se osserviamo in particolare la narrativa breve, appare evidente che molti racconti di Elsa Morante si muovono nei territori del fantastico-surreale e, in sintonia con Ortese, pone alla base comportamenti alienanti, sentimenti ancestrali che si esplicitano in atmosfere surreali. Nei suoi scritti le strutture che supportano la realtà sono la prova che la realtà non è che apparenza e quindi proprio qui vivono il mistero, il sogno, l'irrealtà. Con frequenza Morante si rifugia nel sogno: esso rappresenta l'insieme delle molteplici e confuse informazioni in cui è immerso il soggetto umano e l'onirico è il tramite per costruire un discorso sulla realtà. In molti racconti rappresentativi della prima produzione morantiana risalta il bisogno di stregare la realtà e la capacità di trasfigurarla con "un lampo visionario", basti pensare alla matura sposa Elisa del racconto del 1938 *Il viaggio* (Morante, 2002) che percorre come uno spirito le calli di

---

<sup>2</sup> Il poeta Irving Layton, al secolo Israel Pincu Lazarovitch, era convinto che l'artista lato sensu, al quale attribuiva il nome di "over-sensitive", possedesse la facoltà di individuare i valori profondi dell'esistenza e sapesse registrarli in "notazioni".

Venezia, inebriandosene, o al racconto *Il figlio* (1939) (Morante, 2002) dove il vecchio orologiaio vede nel “fanciullo con corona di cipolle” il figlio devoto che lo comporrà nella bara o ancora il cocchiere (Morante, 1941) e il padrone che corrono eternamente in una tempesta nera senza mai raggiungere la meta. Morante sembra dirci che la realtà non è che apparenza e proprio in essa vivono il mistero e il sogno. Nella produzione di Anna Maria Ortese la visionarietà è ancor più evidente; anzi, è il dato caratterizzante l'opera ortesiana: le sue creature vivono perché c'è qualche *visionario* in grado di saperle accogliere nel proprio universo. Se ci soffermiamo sulla trilogia fantastica che conclude la sua produzione, si nota come l'Iguana (*L'Iguana*, 1965) venga accolta grazie alla sensibilità immaginifica di Daddo; altrettanto avviene per il cardillo (*Il cardillo addolorato*, 1993) accolto grazie alla pietà di Neville, e così infine per Alonso (*Alonso e i visionari*, 1996) accolto grazie alla curiosità di Stella. In particolare l'ultimo romanzo fin dal titolo dichiara la sua condizione di visionarietà. Questo romanzo (una sorta di favola metafisica data la presenza di un animale, un cucciolo di puma, Alonso appunto, che incarna i dolori del mondo e che, grazie alla sua insospettata mitezza, segna profondamente chi lo frequenta) è esempio di scrittura fantastico-visionaria. In apertura Ortese cita lo scrittore russo Brodskij, secondo il quale non è possibile indagare la realtà perché di essa si possono avere solo allucinazioni: queste parole servono alla scrittrice per dichiarare che il cammino da percorrere per decifrare la realtà è quello suggerito dai “visionari”, coloro che hanno la ventura di incontrare il puma, cioè amore e partecipazione alle vicende del mondo. In un'intervista apparsa sul quotidiano “La Stampa”, Ortese chiarisce il ruolo e l'importanza della visionarietà:

Le visioni [...] alimentano e guidano tutta la mia storia. *Alonso e i visionari* si presenta quindi come una difficile, sottile storia di evasione, in un primo tempo dal “reale”, o almeno dalla sua dimensione più accettata; e poi, in un secondo tempo, nell'approfondimento del “reale”, per effetto della forza misteriosa della “visione” (Ortese, 1996).

Il romanzo si caratterizza per la difficoltà di lettura, cosa peraltro comune agli scritti ortesiani: esso richiede uno sforzo interpretativo che seleziona fin dal titolo i suoi lettori. Per dirla con Emanuele Trevi, “ogni autentico legame con una storia è, prima di tutto, un sondaggio interiore, la verifica della possibilità di ospitarla integralmente, senza finte cautele” (Trevi, 1996: 92). Da ciò deriva la difficoltà di lettura del romanzo che ora ci ammalia per le sue rivelazioni, ora ci allontana a causa della frustrazione dovuta alla difficoltà nel decodificare il contenuto. Ortese è ben cosciente di queste difficoltà:

”è un libro, forse, oscuro, e cercare di chiarirne tanti aspetti, è stata la mia vera fatica. Ma non direi di esservi riuscita (non è chiarissimo)” [...] “Secondo lei si capisce?” chiederà la Ortese a Paolo Mauri a lavoro concluso. “Io stessa ho faticato per venirme a capo, per ricucire tutti i nessi della storia” [...] “Non capivo più niente. Questa è la parte dolorosa del mio scrivere. Spesso non so che cosa sto scrivendo. Scrivo perché ne sento l’esigenza. Il lavoro diventa un’avventura bellissima, inventare ogni giorno che cosa fanno, che cosa diranno i miei personaggi. E quando ho finito, non capire più nulla” (Clerici, 2002: 615-616).

Accanto alla trama, gioca un ruolo complesso e fondamentale la scelta della lingua: essa concorre a intensificare la sua carica di visionarietà, una lingua, per dirla con Ortese, “familiare e insieme strana, tutta azione e visione” (Ortese, 1997: 49). Una disamina linguistica<sup>3</sup> rivelerà che la scrittura ortesiana si caratterizza per l’intensa aggettivazione che esibisce le combinazioni più diverse (prenominali, postnominali, a *sandwich*, in triade, in elenco...), anzi: è proprio l’aggettivazione ad accrescere emotività e iconicità del linguaggio. A ciò si aggiunge l’uso di diverse strategie retoriche: analogie, similitudini, ossimori, e ancora sinestesie, metafore concorrono ad avvicinare realtà e irrealtà. La combinazione fonetica e la creatività linguistica vengono in soccorso della visionarietà e la riverberano nel contenuto.

Veniamo ora a occuparci delle tre donne oggetto di questa ricerca. Nella produzione di Benedetta Cappa Marinetti la visionarietà si manifesta nella con-fusione di realtà e sogno che dà vita a immagini che vanno oltre il tempo e lo spazio tali da rendere al tempo stesso visibile e simultaneo il succedersi di sensazioni impossibili. In questa sede il mio interesse è rivolto a due volumi: *Astra e il sottomarino* (1935) e *Il viaggio di Gararà* (1931). Benedetta è scrittrice al di fuori degli schemi,<sup>4</sup> ha valicato i confini del quotidiano approdando a mondi surreali dove i dati della percezione diventano puro pensiero e si dilatano verso orizzonti infiniti. La dimensione onirica e le immagini interiori che sfociano nella deformazione espressionistica della realtà animano *Astra e il sottomarino*: nella dedica che la scrittrice rivolge al marito, Filippo Tommaso Marinetti, si legge che il romanzo si svolge attorno al tema dell’”Amore fra un uomo e una donna, ma ho cercato di dare il mistero del destino condizionato dalla Realtà e precisato e preveduto dal Sogno” (Benedetta, 1998: 172). Il libro narra la storia d’amore tra Astra e Emilio, fatta di presentimenti, sogni, comunicazioni telepatiche, allucinazioni; la realtà

---

<sup>3</sup> Per una disamina del romanzo e delle strategie linguistiche adottate mi permetto di rimandare a Zangrandi, 2008.

<sup>4</sup> Scrive Marinetti: “si sale con lei nelle atmosfere inebriate della più alta poesia astratta. Le donne vi salgono raramente. Quasi tutte, perché donne, quando scrivono, narrano minuziosamente le vicende grandi o piccine, spirituali o materiali della loro esistenza quotidiana” (Benedetta, 1998: 124).

si confonde spesso con il sogno, infatti i due si scrivono lettere che sono trascrizioni di sogni notturni. Il romanzo si conclude con un fallimento, la morte di Emilio, e un sogno di Astra, doloroso e angoscioso, che offre la vista di una casa accecata, abitata da un Io che non si vede ma “se ne sente l’esistenza” (Benedetta, 1998: 214)<sup>5</sup>. Ancor più singolare *Il viaggio di Gararà*, un breve romanzo fatto di colori e di architetture fantasiose, un insieme di pittura, di teatro e di racconto nel quale si snodano le avventure di Gararà. Qui i colori predominano in un caleidoscopio ricchissimo di descrizioni, di visioni e di simboli. La ricchezza delle similitudini, l’intervento delle sinestesie, oltre alla fantasmagoria dei colori, rendono la prosa iconica e figurativa; ecco un paio di esempi: “come chimeriche palme aperte e prolungantesi verso il più alto cielo per berlo quasi in un respiro i Tebii sono i diafani megafoni dell’infinito amore” (Benedetta, 1998: 140); “l’alto cielo blu cobalto è un immenso intreccio di lunghe zone solari che orlano di vibrazioni gialle i curvi respiri verdi del suolo” (Benedetta, 1998: 151). La visionarietà di Benedetta si esplicita nel viaggio che compie Gararà, una parabola che dal lago scuro e viscido circondato da nebbie impenetrabili la fa approdare, dopo aver attraversato il Regno delle volontà-tensioni, al Regno delle libertà creatrici per comprendere le origini e il segreto della vita. La visionarietà di Benedetta si esprime nella descrizione dei diversi regni: il primo è un ammasso di brodo primigenio dove sta immerso Mata, un gigante molle che si nutre dei mostri che lo popolano. Inutilmente Gararà, con le sue gambe fatte di compassi misuratori, cercherà di convincere Mata a “conoscere gli splendidi labirinti del pensiero, precisi come cristalli risultanti dalla chimica della tua volontà!” (Benedetta, 1998: 130) e ad andare con i suoi servitori, i Dinici, nel Regno del Bianco. Se in questo regno c’è solo buio e non colore, il Regno delle volontà-tensioni è “grigio perla al basso, rosa carminio al centro, giallo sole in alto” (Benedetta, 1998: 140). Quando arriva al Regno delle libertà creatrici è circondata dal “verde oro della gioia bagnata dal mare infinito del pensiero azzurro” (Benedetta, 1998: 151), tutto l’ambiente è abitato dai Piccoli Allegrì che sono “corpi esili inguainati di luce bianca” (Benedetta, 1998: 151) e sono formati da globi sovrapposti di vari colori, anche la testa è una sfera, ondeggiano e “sbandano felici come una fresca risata in un’alba d’amore” (Benedetta, 1998: 151). La vecchia Gararà è

---

<sup>5</sup> D’accordo con Gloria Manghetti, “Benedetta continua a muoversi tra una spiccata sensibilità introspettiva e una vocazione supersensibilista sicuramente già insite nel futurismo, ma che qui assumono una caratterizzazione più intensa tanto da farla inscrivere nella linea della più vasta corrente “magica” europea, che dal surrealismo arriva fino al realismo magico di Massimo Bontempelli” (Manghetti, 2003: 111).

talmente meravigliata e coinvolta in questa atmosfera gioiosa che si rivolge agli Allegri implorante e li prega di fermarsi per ascoltare il racconto del suo lungo viaggio intrapreso per “un acuto desiderio verso mondi ignorati. Vedere ..... dividere ..... frugare, divenire padrone dei regni espressi per afferrare coi miei compassi il nocciolo germinativo” (Benedetta, 1998: 159). In questo regno Gararà assiste al matrimonio cosmico tra FUOCO e LUCE: il fuoco si manifesta con crepitii che si accentuano accompagnati da un punto rosso che diviene un globo e insieme a lui appare “una lontanissima stella bianca” (Benedetta, 1998: 161). Con una movimentata descrizione ricchissima di colori assistiamo al traboccante colore rosso-viola delle fiamme e alla “sfera iridata” di luce che cammina su due raggi ed è contornata da atmosfere “rosa, giallo chiaro, celeste, oro” (162). LUCE prende forma di spirale e in modo seducente lambisce FUOCO e in una danza inebriante “FUOCO afferra LUCE” in un amplesso dove “LUCE ha riflessi vermigli” e FUOCO è “invaso da fulgori bianchi” (Benedetta, 1998: 163). L’amplesso da parte di FUOCO diventa frenetico, possessivo, quasi brutale e alla fine cadrà tramutandosi in cenere, mentre LUCE “molleggia estaticamente sui suoi raggi” (Benedetta, 1998: 164) e poi si innalzerà svanendo. Gararà è completamente spaesata, non comprende l’accaduto e pare non comprendere neppure il racconto-favola degli Allegri che narrano di “una fanciulla che viveva nell’atmosfera irreale del suo pensiero, [...] voleva rapire il mistero delle solitudini beate, per viverne l’estasi eterna di cui aveva nostalgia come se fosse stata donata e poi ritolta [...] ella comprese che esistere è molte volte dolore e la sua anima spaurì” (Benedetta, 1998: 165-166). Gli Allegri raccontano i diversi momenti delle stagioni che si alternano sulla terra, la fanciulla assiste alla rinascita della vita in primavera cercando di “cogliere tutte le verità e tutte le molteplicità in ogni creazione” (Benedetta, 1998: 167), fino a “toccare il cielo! ..... afferrarne il sogno dilagante! Il sogno iridato di tutte le bontà, gli amori, le religioni” (168). Gararà, stupita, inquieta e affaticata, “a poco a poco si affloscia, scompare fra le due curve del suolo” (Benedetta, 1998: 168) mentre “l’eterno dinamismo gioioso della creazione continua il suo ritmo alogico” (Benedetta, 1998: 169). Il viaggio di Gararà attraverso strani mondi è una manifestazione di visionarietà sfrenata, supportata però da riflessioni sull’amore, la morte, la lotta tra razionale e irrazionale, la ricerca dei valori su cui si basa la vita umana dove “Illusione! Vanità! [...sono] strade senza meta” (Benedetta, 1998: 148), e soprattutto l’impossibile ricerca attraverso mondi ignoti del “nocciolo germinativo” da cui scaturisce la vita. Aveva ben compreso Marinetti il senso ultimo di questo romanzo, “una potente e radiosa

architettura di idee immagini personaggi simboli forme e colori canti e danze assolutamente inventati” (Benedetta, 1998: 124).

In questa ideale passeggiata tra scrittrici visionarie, l’esordio narrativo di Lalla Romano ci può essere d’aiuto per osservare un’altra sfaccettatura della capacità visionaria femminile. Non è sicuramente casuale che Lalla Romano condivida con Benedetta la passione per la pittura: quest’ultima infatti è il mezzo che veicola più facilmente la capacità di andare oltre il reale. Ma la visionarietà che interessa a noi ora è trasmessa attraverso il sogno. Romano pubblica nel 1951 *Le metamorfosi*, una raccolta di racconti che possono essere considerati autentiche trascrizioni di sogni, “visioni liriche” per usare la felice espressione usata da Elio Vittorini nella presentazione del volume. Nel parlare del suo libro, Lalla Romano dice di essere stata molto intrigata dalla lettura delle *Metamorfosi* di Ovidio perché “le trasformazioni di cui abbondano i miti potevano essere state suggerite dai sogni [...] il titolo viene di là” (Romano 2005: 208). Rifiuta invece l’accusa di essere stata influenzata da Kafka e, in risposta a chi considera la raccolta un’imitazione dell’autore boemo, afferma:

sono tornata sul mio libro, che amo molto, ma nomino un po’ vergognosamente per la generale freddezza che sempre incontra [...] L’incontro con Kafka, per chi l’ebbe, come me, negli anni Trenta [...] fu fatale per ognuno [...] i sogni – i sogni sognati – sono appunto involontari, generati – non si sa *come* – dalla memoria, fantasia, emozioni, attraverso quella parte di noi, biologica, che produce i sogni (*Un sogno del Nord*, Romano, 1992: 1558).

Avverte Segre: “credo che Lalla Romano abbia visto nel sogno la possibilità di una ‘narrazione pura’ [...] in questa narrazione pura gli oggetti, i colori, i movimenti [...] hanno la purezza e la definitività dell’immagine. Chi legge questi sogni opera una ‘lettura di immagini’ ” (Romano, 1991: XIX), perciò la scrittrice non tenta di dare alcuna interpretazione ai sogni descritti, ma invita il lettore a collaborare al gioco scrittoria per proporre personali interpretazioni. Nell’*Avvertenza* al volume del 1967 Romano considera il sogno “una materia preziosa e labile” (Romano, 2005: 205) nella quale si trova non la “chiave dei sogni [ma] una chiave delle cose” (Romano, 2005: 204). I movimenti e le immagini del sogno affrontano un altro piano di realtà che “parla per immagini, simboli, metafore” (Romano, 2005: 204); soprattutto si sentono “echi e confluenze che vengono da lontano, da uno spazio più vasto dell’io” (Romano, 2005: 204). In *Un sogno del Nord* afferma:

il sogno è creativo. Creativo nel senso dell’arte. La letteratura, in un certo senso, dovrebbe rappresentare la realtà come sogno: che non vuol dire affatto in modo vago, evanescente [...] il

sogno è un linguaggio molto preciso. Ha una sua tecnica, e scoprirlo è un grande godimento intellettuale [...]. Il mio antico libro composto di sogni (*Le metamorfosi*) fu accolto malissimo [...] i sogni, che tra l'altro sono una cosa molto reale, psicologicamente realissima, sono stati scambiati per una futilità [...]. Volevo solo dire che questo libro è alla base dei miei gusti in letteratura. E i sogni ritornano nei miei libri, coi miei personaggi, ma soprattutto in una certa maniera di vedere la vita (Romano, 1992: 1547-1548).

In questi brevi brani, diversi tra loro ma anche anelli di una catena visionaria, lo sguardo trasmigra dal reale all'irreale, dalle profondità dell'io alla superficie delle cose, dei pensieri, delle riflessioni. In questo mondo narrativo si esplicita una visione ora favolosa ora grottesca ora incubica, sempre immaginifica ma con un perenne sguardo sul reale. I sogni ripetono temi e vicende imparentate tra loro, quasi avvolti in una doppia spirale che si snoda tra reale e irreale, tra fantastico e favoloso-fiabesco. Come sostiene Vincenzo Consolo, “i sogni de *Le metamorfosi* [...] mi sembrano il pre-conscio, il notturno magma iniziale da cui parte poi, nella veglia, nella luce, il vergine sguardo della scrittrice sul mondo. Parte l'assillo, il tormento, crudele anche, della ricerca della verità, del senso dell'esistenza, del suo incrociarsi con la storia” (Consolo, 1996: 223).

La prima sensazione che il lettore prova non appena inizia la lettura di *Le metamorfosi* è di trovarsi di fronte a un vasto magma dal quale emergono immagini spaventose, quasi incubiche. Del resto Romano informa che “le prime immagini della mia vita sono immagini di terrore. La prima di tutte dev'essere molto antica, anteriore all'età a cui di solito si fa risalire la memoria [...] l'immagine che sempre mi riempì di terrore (anche nel ricordo) era quella di due piedi incrociati, lunghi e appuntiti che si dondolavano al ritmo di una qualche nenia o canzone, posti davanti a me” (*Un sogno del Nord*, Romano, 1992: 1623). Nel racconto *Il palo* troviamo case disabitate, ville abbandonate con alberi che spuntano dal tetto, tutto è grigio, la campagna è morta e nel lurido stanzone ci sono corpi putrefatti e persone mutilate. In *I baracconi*, dopo una serie di immagini raccapriccianti (“seni che si prolungano in serpenti; ventri tatuati a complicati rilievi, pelle a scaglie”, Romano, 2005: 115), la protagonista viene avvicinata da un “omino untuoso” che, dopo averle passato le mani sul ventre, introduce nell'ombelico un lungo chiodo. Molti sono i sogni dove le immagini spaventose vengono stratificate dal flusso dei sentimenti. In diversi sogni appaiono scheletri: *La galleria* ha, appesi alla volta, molti scheletri le cui ossa hanno varie gradazioni di giallo e l'uscita è ostruita dallo scheletro di un immenso animale che però gira la testa per aprire un passaggio. A volte leggiamo di pavimenti che, dopo aver ingoiato uomini di passaggio, rimangono compatti (*Gli angeli*), di buche rotonde che si aprono sotto i piedi dei passanti i quali



vengono inghiottiti nell'assoluto silenzio e indifferenza della folla che cammina (*Le mani*). Raccapriccianti sono anche le braccia che si allungano fino a toccare la sponda opposta di un fiume (*Il fiume*), i sentieri che si aprono in profondi precipizi (*Il sentiero*), il pendio che termina in uno strapiombo (*I preti*) o che si prolunga in una valle profonda (*La vigna*)...

Un elemento molto frequente è costituito da figure di passaggio: lunghi corridoi, porte che si aprono e chiudono in un susseguirsi infinito; stretti passaggi e corridoi umidi. In *Gli ospiti* c'è uno stretto corridoio che si prolunga "per molti corridoi simili a quello. Ogni tanto incontravo una porta fatta di sbarre di ferro, che si apriva da sola al mio passaggio" (Romano, 2005: 11) e obbliga il sognatore a proseguire. Molte porte si aprono e subito si richiudono al passaggio del protagonista e sembra non finiscano mai: "corro e riesco a passare. Di là c'è un'altra porta, uguale alla prima [...]. Ce n'è ancora un'altra, poi un'altra. Occorre molta prontezza per arrivare in tempo [...] le porte si presentano, una dopo l'altra, tutte uguali. Posso ancora passare; ma è inutile. Ci sarà sempre ancora una porta" (*Le porte*; Romano, 2005: 151).

La visionarietà di Romano si esplicita chiaramente negli allestimenti spaziali e in particolare quando, per rappresentare il tema del viaggio, ci descrive diversi tipi di mezzi di trasporto. Questi ultimi subiscono una trasfigurazione fantastica: ora è un treno "che corre lungo un rettilineo, sopra un ponte gettato sul mare ad altezza vertiginosa" (*Il viaggio*; Romano, 2005: 12); ora è una corriera che "ha preso la forma di una nave" (*La corriera*, Romano, 2005: 29); ora un treno che può avere "l'aspetto di un tram lunghissimo [...] al quale si accede per una breve scala di marmo [...] il convoglio è un lungo baldacchino sostenuto da tubi di ottone lucido che i passeggeri reggono con le due mani" (*Il tranvai*; Romano, 2005: 31-32); l'automotrice corre non su rotaie ma in aria, sfiorando le cime degli alberi e "il paese sotto di noi diventa sempre più spazioso; sorvoliamo valli coperte di boschi e arriviamo in un vasto altipiano circondato da ogni parte da montagne coperte di neve" (*La lotteria*, Romano, 2005: 165-166). C'è anche un viaggio nell'aldilà che si raggiunge infilandosi in un imbuto dove "le gambe finiscono per essere strette come in una morsa. Per fortuna la corsa è rapidissima. Si è come succhiati. Ci sono stazioni, cambi di vettura come nelle funicolari" (*L'inferno*, Romano, 2005: 113). A volte sono vere e proprie anabasi: in *La città* si attraversa una città caotica e per ritrovare la strada del ritorno bisogna percorrere la città in lungo e in largo, incontrando pianure infinite, con arcate dove bisogna fermarsi per passare oltre e transitare lungo vie lunghissime e ripide che tornano su se stesse "in infinite curve

tagliate da una stretta gradinata di pietra” (Romano, 2005:160). Così in *Il pacco* il sognatore, per recapitare un pacco, deve attraversare fiumi, camminando sul loro fondo, e scegliere spesso biforcazioni incerte per evitare chiuse che sbarrano il passo. Incontriamo allestimenti di altrove immaginifici: in *La pertica* assistiamo alla riproduzione del mondo in verticale, infatti su questa pertica lunghissima sono sistemati “vari strati concentrici: ciascuno di essi è una vasta superficie della terra in diverse condizioni di vita e di civiltà” (Romano, 2005: 76). Invece in *Il cancello* ci troviamo di fronte a un mondo in orizzontale che vediamo attraverso un cancello che si apre ora da una parte ora da un'altra: da un lato “si vede una pietraia bruciata dal sole, con piante disseccate, case incenerite [...dall'altra] uno sconfinato giardino che giunge fino al mare. Il mare è trasparente, leggero e fresco, appena increspato” (Romano, 2005: 83). In questi mondi onirici ma legati al reale vengono contaminate anche le leggi fisiche: in *Fenomeni naturali*, dopo un avvio spaziale legato ad ambienti reali, assistiamo alla scomparsa della gravità: le lancette di ferro dell'orologio della piazza ondeggiano, i fogli e il tavolino vagano nell'aria, le persone si sollevano da terra e volteggiano, il camion sbanda sull'orlo di un dirupo, ma evita ogni disgrazia perché plana dolcemente. “La legge di gravità mi faceva paura, mi pareva una macchina che può incepparsi e rovinare tutto” (*La penombra che abbiamo attraversato*, Romano, 1991: 998), dice Lalla Romano, per questa ragione nel sogno prima raccontato la sua scomparsa è vista positivamente.

In *Un sogno del Nord* l'autrice sostiene che un sogno del periodo infantile incarnava una sua paura “quasi metafisica ed espressa per simboli [... esso] rappresenta una metamorfosi” (Romano, 1992: 1625): nel sogno uomini e donne dapprima danzano felici, poi, durante la danza, si trasformano in mucche e tori. Anche in questa raccolta incontriamo con frequenza metamorfosi (da lì il titolo), ma ciò che stupisce è che non si tratta di metamorfosi tradizionali: incontriamo navi a vela che diventano a vapore (*I pirati*); una sala da pranzo che si converte in buia prigione (*Gli ospiti*); una corriera che prende la forma di una nave (*La corriera*); il tranvai è un lungo baldacchino (*Il tranvai*); una suola bucata diventa un cancello (*Il cancello*); un grosso battello con fili tesi sul vuoto forma uno strumento musicale e qualcuno si mette a suonare (*Il battello*). In questa campionatura incontriamo non solo oggetti che diventano altre cose inanimate, ma ci sono anche esseri viventi che diventano cose: un vigile, per punizione, viene trasformato in palo (*Il palo*); un uomo diventa una matita rossa e blu (*La matita*); altri uomini diventano grossi recipienti (*Il lanciabombe*). L'insidia della metamorfosi si

insinua nel sognatore che teme di non essere in grado di custodire un bambino, e allora il piccolo si trasforma prima in una “bambolina di stoppa” poi in “una ranocchietta fredda e molle”, poi in “un piccolo ragno, tenue e bianchiccio” e infine in “un mucchietto di neve” (*Il bambino malato*, Romano, 2005:141). Così in *Il lanciabombe* il timore di essere investiti dallo scoppio di una bomba trasforma gli uomini in “massicci recipienti muniti di manico” (Romano, 2005: 54) come se la presenza del manico permettesse ai soccorritori di trascinarli via più in fretta. Come dice Bachelard, “bisogna che l’essere vivente, quale che sia, renda solidali forme diverse, viva una trasformazione, accetti delle metamorfosi” (Bachelard, 1989: 136). In questi scritti, che mostrano gli imprevisti e la discontinuità del mondo onirico, Romano è alla ricerca di una corrispondenza tra le varie forme che, attraversando dinamicamente i diversi esseri, si caratterizzi in un divenire continuo.

Insieme alle trasformazioni incontriamo anche oggetti che si animano: ora sono figure stampate su un foglio che “si muovono e prendono corpo” (*Il centauro*, Romano 2005: 121); ora sono i pesci dipinti su un quadro che “si muovono con effetti di trasparenza come in un acquario” (*Le facce dipinte*, Romano, 2005: 93); a volte è un pacco che gira per casa come se volesse chiedere di essere aperto (*Il pacco*). A volte un panorama di colline si trasforma in “un mare nordico, bianco e tempestoso; le ondate si abbattono ai piedi della grande muraglia” (Romano, 2005: 164), altre volte il paesaggio si destabilizza e si racchiude nella dimensione di piccole caselle “guarnite di muschio con giardinetti in miniatura o con alghe spioventi, dai colori intensi” (*Lo scaffale*, Romano, 2005: 41). A questa miniaturizzazione fa da contraltare la piazza che diventa un teatro (*Il sentiero*).

Nelle *Metamorfosi* la realtà viene abordata, mescolata, impastata, trasformata: Romano parte dal dato reale e tramite esso concretizza il pensiero inconscio. Siamo di fronte a storie individuali che vengono da archetipi collettivi, immagini di un “sovra-io” che sono “una forza logica in un discorso irrazionale” (Romano, 2005: 205). All’interno dell’opera omnia si nota il bisogno e il desiderio di indagare la realtà alla ricerca dello spirito delle cose per rintracciare i rapporti segreti che sfuggono a uno sguardo superficiale e indifferente, per estrarne la verità più profonda che va oltre il verosimile della superficie; Romano, mentre scrive, tende a isolare “un oggetto, una cosa, ma “incorniciata”, sottratta al reale” (Romano, 2005: 205). Ella va alla ricerca del “reale di un al di là” (*Nei mari estremi*, Romano, 1992: 1131); di fronte alla realtà non si accontenta di un primo sguardo superficiale ma, come si legge nell’intervista con

Antonio Ria del 1998, “tutte le cose, le vicende e il loro significato, si possono capire soltanto in una seconda visione [...] è la maniera migliore, anzi l’unica, per guardare con verità i fatti e le cose” (Romano, 1998: 4).

Concludo questa indagine occupandomi ora di alcuni scritti esemplificativi dell’opera di Ginevra Bompiani; con frequenza nella sua produzione i moduli della visionarietà fungono da corredo alla scrittrice per riflettere su tematiche rilevanti per l’essere umano: la presenza costante del male; il disagio di vivere in un mondo che non si comprende e che si vorrebbe diverso; la preparazione alla morte attraverso momenti di vita passati e presenti; la ricerca della giustizia e dell’amore; la ricerca di una vocazione cui dedicare la propria esistenza. Con un linguaggio lieve intessuto di mistero, Bompiani crea un universo dagli aspetti mutevoli che dà origine a storie che procedono regredendo, che si svolgono a spirale, che faticano a iniziare ma che poi non vogliono più finire, che assomigliano a puzzle le cui tessere spesso non si incontrano e perciò vanno rimosse. I suoi personaggi, pur nella loro frequente surrealtà, sono dominati dal desiderio di interpretare il mondo, ma, come leggiamo nella raccolta *L’incantato*, “l’interpretazione scava gallerie sotterranee, cunicoli irrespirabili, miasmatici, soggetti a esplosioni [...] l’interpretazione è l’inferno: come l’inferno è infinita, imprecisa, inesauribile [...] l’interpretazione crede a un mondo al di là del mondo” (Bompiani, 1987: 135). Bompiani segnala il racconto eponimo come esempio di “educazione alla cura” (Bompiani, 1987: 17); è un racconto surreale che inizia con l’avventura di un ragazzo ubriaco che si trova tra gente che ride; poi, in compagnia di una ragazza, si ferma in una strada dove si raccontano favole. Il giorno dopo costui si trova in un appartamento dove sente urli e singhiozzi e la voce di lei: la ragazza è sdraiata su un letto e “dalla bocca spalmata di bianco uscivano bramiti di cerva, guaiti di lupa, belati di pecora e urli di civetta” (Bompiani, 1987: 129). In questa mescolanza di suoni e voci, la ragazza partorisce qualcosa che dapprima sembra mostruoso e poi si rivela essere un paesaggio neonato, “una forma verde e bruna, pallida eppure rigogliosa” (Bompiani, 1987: 129): “la peluria bruna si era raddrizzata in piccoli alberi decisi, coi rami irti, e una nuvolaglia verde-bruna sulla corona. L’erba era più dolce dei peli di un bambino, e aveva qualcosa, come la terra, di troppo nuovo” (Bompiani, 1987: 130). Questa natura neonata verrà accudita con amore dal giovane che ha assistito sconvolto a questo parto straordinario. La cura riservata al paesaggio corrisponde al desiderio di porre ordine nel disordine, al voler partire dalla fine per capire l’inizio e da qui porsi in cammino con un mondo neonato tra le braccia, partorito dalla ragazza e da

uno sconosciuto amante che si era fermato “davanti ai lampioni nove mesi addietro” (Bompiani, 1987: 131). È possibile che la cura di cui parla Bompiani corrisponda alla ricerca di sé e dell’altro da sé: la bambina, la ragazza, il vecchio, l’amore e la natura neonata che ha bisogno di cure amorose.

Sicuramente visionario è il lungo racconto *E va bene*: si tratta della messa in scena del disagio vissuto da Oscar, il custode innamorato di una ballerina meccanica che si trova in un parco e che si muove in seguito al caricamento di una chiave posta sulla sua schiena. Stanco di vederla piroettare sul piedestallo, felice solo di prendersi gli applausi e i baci di tutti quelli che passano per il giardino, la abbandona e si avvia verso una città lontana dove gli hanno offerto di diventare il custode di una cosa preziosa: il vuoto. Oscar, investito di tale compito che non prevede però alcuna ricompensa, si impegna a inghiottire il vuoto che diventerà il suo carceriere e gli causerà irrequietezza e paura. A questo punto la storia procede su diversi binari e si trasforma in un viaggio: quello di Oscar che va da un paese all’altro in cerca di liberarsi del vuoto che dentro di lui si espande e gli riempie “la testa, le gambe, le braccia: si agitava, picchiava, batteva” (Bompiani, 2005: 9); quello di un altro personaggio, Uasò, che con la sua mongolfiera riesce a gabbare il tempo immergendosi nello spazio perché sulla terra “il tempo non si può attraversare avanti e indietro e neanche da destra a sinistra, anzi non si può attraversare affatto, è lui che ti traversa come una spada [...] invece lo spazio non è mai troppo, e quando è poco basta alzarsi per trovarne di più” (Bompiani, 2005: 48); quello della ballerina che, pur non spostandosi dal suo piedistallo, vede ciò che la circonda muoversi intorno a lei: “l’inverno, l’estate, l’inverno, l’estate questa è la vita, si diceva la ballerina, finché c’è carica, finché c’è qualcuno che voglia girare la chiave” (Bompiani, 2005: 41). I continui spostamenti, metaforicamente, imitano la vita col suo viaggiare dalla nascita alla morte; il disagio del vivere è paragonato a un vuoto che opprime, il tempo schiaccia e pesa, l’amore è più dolore che gioia. La ballerina, pur ferma, punta gli occhi seducenti su Oscar per chiedergli un giro di chiave per poter danzare “sola sul suo piedestallo in modo che tutti la vedessero” (Bompiani, 2005: 33). Alla fine la ballerina si accorgerà di non essere lei a muoversi e a danzare, scoprirà che non la sua volontà ma una chiave è “la vera ballerina, lei era solo una marionetta della sua chiave” (Bompiani, 2005: 53) e il dolore sarà tale che la indurrà a spezzarsi e morire.

La visionarietà si rivela anche nel comportamento dei due protagonisti del romanzo *L’amorosa avventura di una pelliccia e di un’armatura*: Franz è tutt’uno con

un'armatura<sup>6</sup> e Murmin lo è con una pelliccia. L'apertura del racconto è apocalittica: il mondo invade se stesso, gli insetti sono talmente numerosi da sembrare un manto bruno, anzi grigiastro, “gli alberi [...] erano così fitti che formavano una muraglia quasi impenetrabile. La terra era un labirinto” (Bompiani, 2000: 9), gli uomini hanno un aspetto ambiguo, né maschi né femmine, ermafroditi dediti al commercio e alle liti. Su tutto incombe un clima di sopraffazione e paura: “tutti si nascondevano, si spiavano, si tendevano agguati e tremavano” (Bompiani, 2000: 10). L'isolamento è tale che non si trova nessuno con cui parlare, perciò gli umani vengono privati di quello che per loro è peculiare: la parola. Le città vivono trincerate in possenti mura, a guardia della porta c'è un soldato completamente protetto da un'armatura; Franz è appunto il guardiano di una delle porte della città e “l'armatura era diventata la sua pelle” (Bompiani, 2000: 13). Mentre è di guardia, incontra una pelliccetta che mostra “due morbide guance lisce di bambina, due occhi imploranti colore della castagna acerba e una bocca spalancata in un immenso sbadiglio” (Bompiani, 2000: 14). L'armatura non fa in tempo a rimettersi dallo stupore che “dalla pelliccia sgusciarono due mani paffute e un piccolo mento imperioso” (Bompiani, 2000: 15) che si avvengono all'armatura in cerca di calore. Inizia un sodalizio tra i due che non si interromperà più ed essi, pur diversi (“lui è alto, rigido, sottile come una spada, lei piccola, tonda, soffice come una marmotta”, Bompiani, 2000: 15), si integreranno perfettamente: Franz cura e protegge Murmin e Murmin “gli scalda il cuore con le sue continue dolci richieste” (Bompiani, 2000: 15). La contaminazione è perfetta, l'armatura liscia e lucida è cosparsa di peli, la pelliccia si scalda contro il ferro che conduce calore. In questa terra desertificata, in questo paesaggio da *day after* sarà la metamorfosi delle libellule a dar vita e colorare l'aridità del deserto; le larve scaldate dalla pelliccia di Murmin si evolveranno librandosi in un volo azzurro e sarà questo fatto miracoloso e insieme profanatore (per salvarsi dalle miriadi di larve, Murmin è stata immersa nell'acqua purissima dell'unica fonte rimasta in quella terra avvelenata, contaminandola) che obbligherà Franz ad andare alla ricerca di una fonte che si trova all'altro capo del mondo. Come nelle fiabe, l'eroe (in questo caso Franz) insieme a Murmin inizia il suo viaggio durante il quale ci saranno grandi fatiche da contrastare, agguati da vincere, paura, fame, ma ci saranno anche aiuti: i

---

<sup>6</sup> A differenza di Agilulfo, il cavaliere inesistente di Calvino, Franz non è un'armatura vuota: dentro c'è un uomo che vuole proteggersi con una maschera robusta dal male e dalla cattiveria del mondo che lo circonda. Franz abbandonerà questa protezione quando, dopo aver superato molte traversie, scoprirà che la paura può essere contrastata dall'aiuto degli altri, dal coraggio, dall'amore per ciò che ci circonda, sia esso umano o non umano.

Jinn,<sup>7</sup> che “sono nuove creature, tra vegetali e celesti, alate o sospese” (Bompiani, 2000: 21), indicheranno a Franz la strada; Arbalete, uno strano essere “con una grande testa di capelli rossi sopra un corpo minuto, un essere di apparenza umana” (Bompiani, 2000: 66) che vive in simbiosi con un cavallo meccanico che si muove dopo essere stato caricato con una chiavetta, sarà loro di grande aiuto. L’amicizia tra l’armatura e la pelliccia è una lunga, tenera ma anche crudele lotta contro l’ignoto e il male; Franz, chiuso nell’egida dell’armatura, e Murmin, protetta dalla pelliccia, affrontano le dure prove del viaggio: in questo cammino dovranno oltrepassare steppe desolate, orde di animali famelici, vegetazione irta e spinosa, brucianti tappeti di ortiche, deserti assolati. Alla fine l’armatura di Franz e la pelliccia di Murmin pian piano si sfaldano e spariscono; infatti “le protezioni non servono a proteggerci, ma a privarci di qualcosa che ci fa paura” (Bompiani, 2000: 163). Così, piano piano, i piedi e le mani di ferro si rivelano essere “due mani e due piedi così bianchi e sottili che sembravano trasparenti” (Bompiani, 2000: 93), ben presto si sporcano di terra e sanguinano per la fatica; in un secondo tempo cade la visiera e “nell’apertura dell’elmo si intravedevano un naso sottile e due occhi azzurri un po’ vaghi” (Bompiani, 2000: 107) e finalmente compare Franz, “nudo e pallido [...] nascondeva con le mani il suo corpo liscio come un uccello implume” (Bompiani, 2000: 163). Anche Murmin abbandona la sua pelliccia, prima perde il berretto e compaiono così “una massa di riccioletti” (Bompiani, 2000: 105), poi, caduta del tutto la pelliccia, Murmin si pavoneggerà in “una corta veste di lana rossa, con il cappuccio e due calzoncini che scendevano fino al ginocchio” (Bompiani, 2000: 164). Franz e Murmin hanno superato l’uno il confine con l’armatura e l’altra il confine con la pelliccia e ne sono usciti due corpi che prima volevano sottrarsi alla realtà dolorosa della vita, ora invece hanno percepito il ritmo nascosto delle cose, sono rinati più consapevoli e pronti per la loro missione: quella di fare da ponte tra i due mondi.

La capacità visionaria di Bompiani si esplicita collocando lo sguardo in un mondo confuso, al limite tra realtà e incantamento, tra meraviglia e paura. Spesso le presenze sono apparenze, sono “nuove creature sospese, il gemito della terra” (Bompiani, 2000: 31): alcune sono nubi-non nubi che compongono poesie; altre sono coni rovesciati che danno riparo, ma emettono anche crepitii e tuoni che sono la manifestazione di una rabbia interna per l’impossibilità di cambiare il mondo; altre sono colonne di pulviscolo

---

<sup>7</sup> Questi esseri sono presenti in diverse fiabe delle *Mille e una notte*, sono per lo più maligni e persecutori, ma possono anche essere benevoli, e infatti qui sono fonte di aiuto.

che si contorce e volteggia nell'aria; altre ancora sono magnifici alberi folti e rigogliosi che danno sostentamento. Nelle descrizioni si insinua l'allegoria che sfocia nella meditazione sulla vita che sembra coincidere con il mondo dei viventi nelle ore di luce e con le apparenze nel silenzio della notte. I nostri viaggiatori, prima di raggiungere la meta, dovranno scendere nel cuore della terra in una grotta buia e profonda, dalla quale risaliranno faticosamente verso la luce, metafora della vita attraverso un viaggio catartico. Calvino sostiene che "la precisione introspettiva è il fine cui tende lo scrivere di Ginevra Bompiani" (Bompiani, 1998: 7). Si rivela in questa narrazione uno sguardo consapevole e critico sul mondo, una meditazione sulla condizione umana; Bompiani mette in luce i comportamenti controversi e contraddittori dell'uomo, dove spesso invece di gratitudine c'è punizione, dove l'oppresso diventa oppressore, dove esistono egoismo e generosità, odio e amore. Seguendo i gesti, le voci, le azioni dei personaggi, ci accorgiamo che il quotidiano incontra l'inatteso e gli avvenimenti lasciano intravedere il disegno del destino, il racconto si sgrana e la tessitura lascia trasparire il patto dell'uomo col mondo, "quasi che al contatto con simboli così totali e particolari, così eccelsi e toccabili, la parola non possa distillare che il suo sapore più puro" (Campo, 1987: 40).

Questa breve passeggiata ha evidenziato che i legami tra mondo onirico e mondo reale, tra visionarietà e concretezza sono fortissimi, tanto da poter affermare, facendo eco al regista Federico Fellini, che il visionario è l'unico vero realista. La visionarietà delle scrittrici qui convocate sottende l'approdo alla letteratura fantastica, dove storie bizzarre e improbabili in realtà ci mettono in comunicazione con dimensioni tutt'altro che sconosciute e remote. La loro sensibilità femminile le spinge a voler comprendere i fenomeni che accadono attorno a loro e a ridurre l'estraneità che separa gli esseri umani tra loro. Tutto ciò che è estraneo, paradossalmente, viene accolto come una parte di sé: il sogno non si oppone alla veglia ma si confonde con essa e il mistero, l'incantamento, lo sguardo indagatore, la ricerca dei rapporti segreti che legano cose e persone diventano la meta a cui ambire.

#### **RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

Bachelard, G., *Lautréamont*, Salerno, Edizione 10/17, 1989.

Belli, G., *La donna abitata*, con una *Intervista a Gioconda Belli*, A. M. Torriglia (Eds.), Roma, Edizioni e/o, 1999; 2006.



- Benedetta (Cappa Marinetti), *Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*. Prefazione di S. Cigliana, Roma, Edizioni dell'Altana, 1998.
- Bompiani, G., *L'incantato*, Milano, Garzanti, 1987.
- Bompiani, G., *Le specie del sonno*, Milano, Ricci, 1975; con una introduzione di I. Calvino, Macerata, Quodlibet, 1998.
- Bompiani, G., *L'amorosa avventura di una pelliccia e di un'armatura*, Palermo, Sellerio, 2000.
- Bompiani, G., *Metamorfosi. Prose scelte tra fabula ed essai*, Verona, Anterem edizioni, 2005.
- Campo, C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- Chemello, A., *Nota introduttiva*, T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, R. Ricorda (Eds.), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Padova, Il Poligrafo, 2004.
- Clerici, L., *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.
- Consolo, V., "Et in Arcadia Lalla", A. Ria (Eds.), *Intorno a Lalla Romano*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 221-225.
- Garboli, C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.
- Manghetti, G., *Benedetta e la sensibilità introspettiva di una scrittrice futurista*, A. Botta, M. Farnetti, G. Rimondi (Eds.), *Le eccentriche: scrittrici del Novecento*, Mantova, Tre lune Edizioni, 2003.
- Morante, E., *Il gioco segreto*, Milano, Garzanti, 1941.
- Morante, E., *Racconti dimenticati*, I. Babbioni & C. Cecchi (Eds.), Torino, Einaudi, 2002.
- Ortese, A. M., "Il puma dal cuore umano", *La Stampa*, 2 giugno 1996.
- Ortese, A. M., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.
- Romano, L., *Opere*, vol. I, C. Segre (Eds.), Milano, Mondadori, 1991.
- Romano, L., *Opere*, vol. II, C. Segre (Eds.), Milano, Mondadori, 1992.
- Romano, L., *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Torino, Einaudi, 1998.
- Romano, L., *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1951; 2005.
- Treder, U., Chiti, E., *Il/la perturbante: una questione di genere*, E. Chiti, M. Farnetti, U. Treder (Eds.), *La perturbante. Die Unheimliche nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi editore, 2003.

Trevi, E., "Il luogo delle storie: sull'ultimo romanzo di Anna Maria Ortese", *Nuovi Argomenti*, 9 (1996), p. 92.

Zangrandi, S., "Dare voce alle cose del mondo prive di voce. Alonso e i visionari di Anna Maria Ortese", *Italianistica*, XXXVII, 2 (2008), pp.141-148.